

Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien

*Samba: A Genre of Folk Music Not Traditionally African or Westernized, but
Uniquely Brazilian*

Christian Marcadet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/101>

DOI : 10.4000/volume.101

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 mai 2011

Pagination : 69-103

ISBN : 978-2-913169-29-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Christian Marcadet, « Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 21 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/101> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.101>

Le samba : un genre populaire chanté emblématique ni afro-descendant ni occidentalisé, mais spécifiquement brésilien

par

Christian Marcadet

CNRS (Institut d'esthétique, des arts et des technologies)

Résumé : Cette contribution remet en question l'idée selon laquelle aux critères biologiques définissant les ethnies et les races se trouveraient intégrées ou agrégées des caractéristiques culturelles – poético-musicales en l'occurrence. Le samba naît au tournant du ^{xx}e siècle dans les quartiers populaires de Rio de Janeiro, marqués par leur composition pluriethnique. Rythme syncopé privilégié des célébrations pratiquées dans les communautés noires brésiliennes, ce genre urbain est associé aux débuts du Carnaval et abondamment radiodiffusé dans les années 1930. Il perd alors son caractère communautaire et régional et connaît bientôt une consécration mondiale. Contrôlé par l'Estado Novo, le samba se «civilise» et joue un rôle symbolique de premier plan dans la construction, réelle et idéelle, de l'identité brésilienne. Résultat d'un long et complexe processus d'hybridation, le samba transcende et articule sur plus d'un siècle les appartenances et les tensions raciales et sociales, omniprésentes dans la société brésilienne, au point de s'ériger en matrice idéologique et modèle de fusion culturelle. L'approche sociosémiotique de ce travail, qui repose sur l'écoute et visionnage d'un important fonds audiovisuel et sur l'étude des ouvrages publiés au Brésil, met en lumière le rôle et la créativité singulière de certains artistes (Sinhô, N. Rosa, Zé Ketí, C. Buarque...) et les processus sociaux et esthétiques qui ont contribué à la recomposition de ses éléments.

Mots-clefs : *Brésil – samba – genre populaire chanté – projet créateur – société pluriethnique.*

Un extrait de chanson du personnage de référence du samba¹, Noel Rosa, pourrait servir d'introduction à ce travail consacré au genre poético-musical brésilien emblématique et aux enjeux sociaux et raciaux qu'il évoque :

« [...] Batuque é um privilégio
 Ninguém aprende samba no colégio...
 O samba na realidade
 Não vem do morro nem lá da cidade
 [...] Nasce no coração »
 Noel Rosa [*Feitio de oração*, 1933] (Maximo, Didier, 1990 : 267-268).
 « [...] Les percussions, le rythme, c'est un don/ Personne n'apprend le samba à l'école...
 Le samba, en réalité,/ ne vient ni des bidonvilles ni du centre-ville/
 [...] Il naît dans le cœur »

Souvent citée, mais souvent entendue dans un sens restrictif, la réflexion intuitive de Noel Rosa nous incite à déplacer notre vision depuis l'approche socio-anthropologique d'un genre populaire chanté vers une perception plus socio-esthétique, sur le mode : les sentiments et les dons naturels sont aussi à la base des œuvres artistiques. Pourtant aucune de ces deux interprétations, sociale ou esthétique, n'est pertinente en soi pour appréhender le samba.

À l'heure où, à l'initiative de l'hétéroclite réseau Mondomix, en partenariat avec Cultures France et le Ministère de la Culture brésilien, un groupe d'experts s'est réuni à Paris en mai 2009 pour établir une liste d'artistes représentatifs des musiques dites noires, avec le projet de création d'un Centre des Musiques Noires à Salvador da Bahia, et à l'heure où a été lancé en France un débat douteux sur l'identité nationale, peut-on se poser ingénument la question de savoir s'il existe des musiques surdéterminées par la race ou par l'ethnicité de ceux qui les pratiquent ?

1. Délaissant la dénomination erronément féminisée et complaisante de « la » samba, comme ce terme est communément orthographié en français, il nous a semblé logique, dans cet article, de restituer le genre originel masculin au samba, tel qu'il est d'usage en portugais et tel qu'il s'est imposé dans l'histoire et la culture du Brésil. D'autres auteurs font de même, à juste titre, comme Jean-Paul Delfino, qui consacre 40 pages au samba, dans son ouvrage *Brasil : a música*, (Delfino, 1998).

À propos de race, d'histoire et de méthode

Genre en émergence au début du ^{xx}e siècle dans les quartiers populaires, pauvres et mal famés de Rio de Janeiro, alors capitale du Brésil, le samba a dès son origine été objet de polémiques autour des notions de race, nation, identité culturelle et propriété légitime. L'idée selon laquelle à la couleur de peau ou à l'ethnicité seraient attachées – génétiquement ? – des caractéristiques ou des vertus physiques, mentales, comportementales, sociales et esthétiques singulières, nous ramène au vieux débat éthique, philosophique et scientifique sur la différence et, en conséquence, l'inégalité des races. En dépit d'errements hélas récurrents, l'histoire des sociétés a répondu – et continue de répondre – de fait.

La simple supposition que la couleur de peau des auteurs, compositeurs, interprètes, des milieux professionnels et même des publics ait pu exercer une influence sur les œuvres musicales et chansonnières semble assez inconvenante, impertinente au sens premier. Que ces attributs aient joué, en dernière instance, un certain rôle quant aux positions dans le champ et quant aux profits économiques, nul ne le niera.

L'approche de nature socio-esthétique, qui est au fondement de ma réflexion, a pour ambition, à partir de l'analyse des matériaux sonores et visuels d'époque, d'apporter un regard nouveau sur des phénomènes artistiques déjà abordés sous des angles différents, le plus souvent ceux de la musicologie, de la sociologie, de l'histoire culturelle et sociale ou des sciences politiques. Cette recherche a permis de préciser quelles étaient les évolutions stylistiques successives qui avaient marqué l'histoire du samba et elle a surtout mis en lumière le rôle des principaux artistes dans la consolidation et la consécration du samba comme *genre populaire chanté*, révélateur emblématique de la réalité sociale du Brésil.

Des lieux communs dépourvus de fondements

S'agissant d'une expression artistique qui relève plus que d'autres des arts du spectacle, j'ai voulu dépasser l'approche mono-disciplinaire classique concernant le samba et m'attacher à l'étude des *processus créatifs, performatifs et réceptifs*, dont les chanteurs sont des acteurs essentiels parmi l'ensemble des professionnels concernés (auteurs, compositeurs, arrangeurs, producteurs,

critiques...). Pour cette raison, l'écoute des documents sonores s'est avérée essentielle quant à la connaissance des mutations du samba. Les exemples illustratifs, auxquels le lecteur est constamment renvoyé dans ce texte, sont ici mentionnés en fonction de l'occurrence des éléments étudiés et dans le but d'étayer les réflexions avancées.

Le genre samba ne naît pas avec l'enregistrement, en 1916, de *Pelo telefone*, même si cette gravure constitue un temps fort de la popularité du genre. Je voudrais d'ailleurs nuancer certains lieux communs colportés à propos du samba :

1) *Pelo telefone*, interprété par le chanteur de variétés polyvalent Baiano (chanteur blanc ou métis très clair), n'est pas, comme plusieurs auteurs l'ont déjà signalé, le premier samba enregistré et le titre relève plus de l'anecdote d'une chanson bricolée collectivement et déposée furtivement à la Biblioteca Nacional de Rio par Donga (compositeur noir) que de la fixation d'un nouveau genre musical, puisque les différences d'avec les genres *maxixe*² et *lundu*³ restent encore à établir et qu'il faut bien admettre que ce titre est loin d'être plus syncopé que certains *lundus*. Il suffit d'en écouter quelques mesures pour qui en douterait :

Exemple 1 : Baiano e coro, *Pelo Telefone* (Au téléphone) (Mauro de Almeida-Donga/1916)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/1Baiano-mp3.mp3>⁴

-
2. Le *maxixe* (parfois étrangement dénommé « tango brésilien »!), est un genre brésilien de danse de salon, de rythme rapide en 2/4, inventé par des Noirs et qui fut à la mode à Rio à la fin du XIX^e et début du XX^e siècles.
 3. Le *lundu* est initialement une danse de couple de nature lascive, d'origine africaine bantoue, marquée par un rythme binaire syncopé, accompagné par des percussions. Le *lundu* est ensuite adapté, au XIX^e siècle, en danse de salon sensuelle par la société impériale et devient enfin un genre populaire chanté urbain, accompagné à la guitare ou au piano.
 4. On peut consulter des extraits des exemples musicaux cités dans cet article en suivant les liens indiqués. Voir également le lien **QR code** en fin d'article pour lire directement les titres sur un smartphone (*ndlr*).

Le Samba : un genre chanté emblématique...

et, à la suite, cet extrait d'un *lundu* enregistré cinq ou six ans auparavant par le chanteur noir Eduardo das Neves :

Exemple 2 : Eduardo das Neves, *Isto é bom* (Ça c'est bon) (Xisto Bahia/#1907-1913)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/2Neves-mp3.mp3>

La démonstration se passe de commentaires – pour l'instant.

2) Autre lieu commun : l'afro-descendant Pixinguinha⁵ aurait été le précurseur voire le « développeur » du samba, alors qu'en fait il était un maître du *choro*⁶ et accessoirement du *maxixe*, musiques métisses par excellence. Génial instrumentiste et compositeur inspiré, il fut un temps directeur musical chez Victor-RCA et eut le mérite d'orchestrer et de mettre en valeur de nombreux sambas en écrivant des arrangements élaborés.

3) Enfin, l'aura magique, positive, qui entoure le groupe de copains dit « Turma do Estácio » (la bande d'Estácio), et qui consiste à faire d'eux les démiurges du genre, n'est qu'en partie justifiée, car si ces « mauvais garçons » (noirs pour la plupart), encore musiciens amateurs, friands de combines et de bringues, inventèrent de nouvelles structures rythmiques, c'est avant tout l'essor commercial, dû à la reprise de leurs trouvailles musicales par plusieurs chanteurs vedettes de l'époque (blancs cette fois), qui permit à ce samba rénové de devenir populaire, dans les milieux musicaux et dans le public, et par la suite de rayonner.

Une origine confuse et controversée

Le cas de figure du samba, présenté ici, est celui d'un genre poético-musical urbain, lié initialement à des activités religieuses et de sociabilité qui se déroulaient dans le Rio cosmopolite du

5. Alfredo da Rocha Viana (1897-1973), plus connu sous le pseudonyme de Pixinguinha, est un des personnages emblématiques de la musique brésilienne du xx^e siècle avec Heitor Villa-Lobos et Tom Jobim.

6. Le *choro* (pleur en portugais) est une petite pièce instrumentale métissée qui apparaît au xix^e siècle, et dont les influences sont européenne (menuet, *polka*...) et africaine (*lundu*). Le *choro* est habituellement joué par un trio composé d'instruments à cordes (*cavaquinho*...) et à vents (flûte...). Les compositions, souvent alertes et sophistiquées, permettent aux instrumentistes d'improviser et de mettre en valeur leur virtuosité.

début du xx^e siècle, et plus précisément dans les quartiers populaires et les bidonvilles du Centro (Cidade Nova, Estácio...) et de la Zona Norte (Penha, Osvaldo Cruz, Vila Isabel, Mangueira...), au sein des basses couches de la société, majoritairement noires et métisses, mélangées cependant avec des immigrants, nationaux (nordestins pour la plupart) ou européens pauvres, et des anciens soldats démobilisés sans solde de la Guerre des Canudos. Les communautés noires, souvent placées sous l'autorité morale des *Tias* (marraines?), sont alors le foyer de pratiques rituelles liées au candomblé et de réunions festives mettant en valeur certains traits hérités des cultures africaines. Le premier « samba » ne désigne pas encore un genre musical mais une pratique musicale collective en partie improvisée et une danse ludique syncopée. Héritier pour partie de ces formes initiales, le genre samba restera longtemps stigmatisé en raison de son origine avérée « noire » et de la moralité douteuse de certains de ses adeptes. Pourtant, ce même divertissement sera par la suite salué comme orgueil national, à l'issue d'un long et complexe processus de métissage culturel. En réalité, l'origine du samba reste confuse et controversée, puisqu'il aurait subi aussi les influences du *lundu*, danse africaine rythmée et sensuelle, des *modinhas* portugaises et d'autres genres comme le *choro*, genre instrumental allègre et le *maxixe*, danse mondaine plus lascive.

De fait, le samba trouvera son terrain de prédilection dans la société pluriethnique, multiculturelle et interclassiste, pur produit de l'Histoire du Brésil. Je rapporte à ce sujet une des idées-forces de Hermano Vianna : « le samba ne s'est pas transformé en musique nationale grâce aux efforts (et talents) d'un groupe social ou ethnique spécifique » (Vianna, 1995 :120); selon lui, le samba s'est défini en tant que genre en même temps qu'il procédait à sa « nationalisation ». Si dans ses premières manifestations publiques, les refrains et improvisations étaient d'inspiration souvent grivoise ou sur le mode carnavalesque, dès les années 1920, peu à peu le samba a traité des sujets qui concernaient la vie des petites gens, d'événements locaux, des femmes et autres amourettes et d'affaires de filouterie. À partir de ce moment-là, le sens social résidait autant dans le thème et les contenus véhiculés que dans la seule délectation musicale ou dansante.

À l'époque des premiers enregistrements en système acoustique réalisés au Brésil et à Buenos-Aires, de 1902 à 1926, les deux chanteurs Baiano et Eduardo das Neves dominaient le monde du spectacle, organisé alors autour des théâtres de répertoire et de variétés, des soirées de la haute société et des plus modestes débuts de l'industrie phonographique. L'un, Baiano [Manuel Pedro

Le Samba : un genre chanté emblématique...

dos Santos, 1870-1944], blanc ou métis très clair, grava jusqu'à 461 faces de 78 tours. C'était un chanteur à la belle voix et au répertoire composite, qui se produisait dans les théâtres. L'autre, das Neves [1874-1919], qui enregistra 324 faces, était un fantaisiste noir venu du cirque et des fêtes foraines ; il avait recours à un phrasé plus syncopé et était doté d'une voix moins travaillée mais plus expressive. Tous deux introduisirent des sambas dans leur répertoire. Sur un total de 305 titres différents enregistrés, Baiano grava 35 sambas (soit 11,5 %) pour 40 *modinhas* et 37 *lundus*, tandis qu'Eduardo das Neves enregistra seulement 6 sambas sur 170 titres (3,5 %), mais 55 *lundus*. Notons que celui des deux qui se montra le plus intéressé par le genre nouveau, Baiano, n'appartenait pas aux communautés noires.

Entre 1920 et 1930, le samba quitte les milieux des *batuques*⁷ improvisés et des fêtes populaires des faubourgs et des favelas pour devenir un genre poético-musical de référence avec ses caractéristiques rythmiques et thématiques. Malheureusement, nous ne disposons que de très peu de documents sonores gravés entre 1921 et 1926, années cruciales pour la transformation du genre. La reprise des enregistrements ne viendra qu'en 1927 avec l'introduction du procédé électrique. À cette date, le samba supplante déjà, par le nombre de phonogrammes enregistrés et son aura populaire, le *tango*, le *fox* ou la *polka* et même la toujours très prisée *marcha carnavalesca*⁸. Si on estime qu'il représentait déjà entre 25 et 30 % des titres à succès au début des années 1920, nous savons qu'en 1929, 75 à 80 % des musiques les plus populaires au disque et maintenant à

7. Le *batuque*, en tant que musique et danse rituelles, est à l'origine lié aux pratiques religieuses et festives afro-brésiliennes célébrant les Orishas. Il s'agissait de réunions qui se présentaient sous la forme de rondes rythmées par des battements de mains et des frappes des pieds sur le sol, avec des mouvements de nombril des danseurs et qui étaient accompagnées par diverses percussions. Un *batuque* désigne plus banalement aujourd'hui un groupe de percussionnistes engagé pour animer des défilés carnavalesques, des bals ou des fêtes de quartier.

8. La *marcha* (ou *marcha carnavalesca* ou *marchaninha*), est une marche composée sur un rythme binaire afin d'accompagner en rythme et en musique les défilés des *Escolas de samba* et des *Blocos* pendant la période du Carnaval. Très prisée dans les années 1930 et 1940, le genre *marcha* est peu à peu remplacé par le *samba de enredo*, rythme plus alerte écrit et composé tout spécialement pour une École de samba et qui présente le thème illustré lors du défilé.

la radio étaient des sambas⁹. Dans cette période, le genre devient relativement homogène avec son rythme propre, ses arrangements, son style de chant et sa thématique.

Le mélange social et culturel contre le communautarisme

Je vais donc tenter, au risque de heurter certaines sensibilités et dans la limite des domaines sur lesquels j'ai précédemment travaillé, de montrer comment de genre controversé, le samba est devenu, au prix de contorsions idéologiques et d'adaptations esthétiques, dépassant/transcendant la question raciale-ethnique, un référent culturel emblématique qui symbolise aujourd'hui l'unité sociale et culturelle, réelle ou supposée, d'une nation.

Ce qui donne au samba sa couleur et son style, ce sont d'abord les *performances* et le contexte : qui chante, quoi, comment, dans quelle circonstance, en s'adressant à quelle assistance... ? ; dès lors, les formes littéraire (prosodie, vocabulaire, niveau de langue...) et musicale (mélodie, harmonie, rythme...) ne déterminent pas d'autorité le sens des œuvres, mais accompagnent et précisent éventuellement les *faits-chanson* étudiés – en l'occurrence les faits-samba –, érigeant l'expression chanson en « art social total ». Mon propos est alors de montrer comment des talents singuliers, issus de toutes les races et de toutes les couches sociales, ont provoqué les mutations puis l'évolution du genre.

J'épargne au lecteur les sempiternelles cogitations visant à savoir de quelle langue ou culture d'Afrique le terme samba serait originaire ; comme si le « mot » expliquait la « chose » multi-dimensionnelle et pluriculturelle qu'est le phénomène samba. Sans doute, le fait de retrouver des traces linguistiques d'origine africaine est-il de nature à renforcer la conviction de ceux

9. Afin de produire cette estimation, j'ai dû réinterpréter et extrapoler diverses sources établies par des historiens et spécialistes des chansons populaires au Brésil, notamment les nombreuses fiches du site de référence « Time Machine » (<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>), véritable inventaire de plus de 23 000 titres répertoriés, qui retrace l'histoire des succès musicaux au Brésil sur un siècle (1902-2002) à partir du dépouillement de toutes les sources sonores et écrites contemporaines. J'ai aussi croisé cette source avec les ouvrages rigoureux de Jairo Severiano et Zuza Homem de Mello, (Severino, Mello, 1998-1999).

Le Samba : un genre chanté emblématique...

qui voient dans le samba une musique accomplie, débarquée avec les navires négriers, sorte de bagage immatériel, culturel et psychosensoriel des esclaves déportés, cultivé ensuite et transmis quasi intact de génération en génération.

Disons-le clairement : quelle instance ou quel spécialiste détient la faculté de distinguer – selon quels critères objectivés, scientifiques ou politiques – qui est « noir » totalement ou « métis » ou « mulâtre » à 70 % ou seulement pour un quart ? Dans le cas du Brésil, un pays où les variations entre les origines ethniques sont parmi les plus diverses, puisqu'il convient aussi d'intégrer les ethnies amérindiennes et les diverses vagues d'immigration plus récente (italienne, allemande, japonaise, juive européenne, paraguayenne...) la question s'avère spécieuse. Au Brésil, la question raciale a un temps occupé un pan majeur du débat politique et culturel. Plus récemment, elle a connu un prolongement avec la montée en puissances des revendications identitaires de certains artistes musiciens afro-descendants, essentiellement *cariocas* (de Rio) et bahianais (de Salvador), parmi lesquels Jorge Ben, Gilberto Gil, Nei Lopes, Martinho da Vila, Roberto Mendes, Carlinhos Brown et les groupes théâtraux et musicaux comme Olodum, Ilê Aiyé..., qui ont, à des titres divers, jeté les bases d'une apologie de la négritude et plaidé pour le « rachat » de l'esclavage. Pourtant, comme le signale Hermano Vianna, nous savons que, dès la fin du XIX^e siècle, en plus des activités socioprofessionnelles, de nombreux domaines socioculturels (politiques, religieux, festifs, culinaires...) reliaient entre eux différents segments de la société brésilienne¹⁰ (Vianna, 2005).

Les sambas sont, à l'image de l'immense majorité des Brésiliens, le fruit d'une irréversible miscégénéation à l'œuvre depuis plus d'un siècle. Qui oserait prétendre que les sambas de tel artiste revendiquant son identité noire (Jorge Ben, Martinho da Vila ou Nei Lopes...), seraient plus authentiquement « sambas », voire même plus authentiquement « noirs » ? Par ailleurs, tous les Noirs du Brésil ne sont pas *sambistas* dans l'âme. Ce ne sont pas les références textuelles, la multiplication ou la violence des percussions ni les tenues vestimentaires d'inspiration ashanti ou zoulou, qui font qu'un samba est plus afro-descendant qu'un autre écrit et chanté par des

10. Voir notamment le chapitre 7 « O Samba da minha terra ».

artistes « euro-descendants » tels Noel Rosa, Ari Barroso, Carmen Miranda ou Chico Buarque. Il est sans doute plus important de savoir que jusqu'aux années 1970, plus de la moitié¹¹ des chanteurs et musiciens connus au Brésil étaient originaires de la ville de Rio ou de l'Estado de Rio de Janeiro, qui ceinturait alors le Distrito Federal, haut lieu historique des industries du spectacle et de la culture de masse.

*Une approche sociosémiotique et socio-esthétique
en guise d'appareillage théorique*

D'emblée, je réfute toute approche essentialiste des genres poético-musicaux. Il s'agit ici d'analyser des *faits-chansons* en termes de séquence historique, de classe et de processus socio-esthétiques et non de race ou de critères formels plus ou moins hypostasiés. Ce ne sont jamais les formes poétiques ou musicales qui expliquent la société.

Mon domaine de recherche concerne précisément les chansons de variétés des sociétés occidentales et les genres populaires chantés inscrits dans des échanges marchands. Soucieux de comprendre le sens social des phénomènes étudiés, je pratique une *démarche de type sociosémiotique* et j'ai élaboré à cet effet un appareillage théorique singulier. Les concepts-clefs en sont les suivants :

- le **fait-chanson** : toute manifestation de quelque nature qu'elle soit – d'ordre social, économique, artistique, événementiel, sémiotique... – en rapport direct avec les chansons.
- le **projet créateur**, entendu comme la conjonction entre des potentialités structurelles, une stratégie de carrière et des moyens artistiques mobilisés; le tout combiné dans une intention.
- la **performance** : c'est, ici, l'énonciation de textes chantés, émis en situation de spectacle ou sur des supports réitérables, à l'intention d'une audience et dans un cadre également signifiant.

11. Il suffit pour le vérifier de parcourir les principaux dictionnaires de référence consacrés à la « Música Popular Brasileira », où figurent les fiches biographiques de plusieurs milliers d'artistes. Je peux citer notamment les sources suivantes qui font autorité : le *Dicionário Houaiss Ilustrado-Música Popular Brasileira*, (Albin (ed.), 2006) et les quatre volumes de l'*Enciclopédia da Música Brasileira*, sous la direction de Zuza Homem de Mello et Marco Marcondes (dont Marcondes, Mello, 2000a et 2000b).

Le Samba : un genre chanté emblématique...

- Et le **procès récepteur-appréciateur**, selon lequel une œuvre devient signifiée et reçue. Ce procès, actif et réactif, de nature psychosensorielle, est fondé sur l'expérience ; il « travaille » au niveau individuel et social en fonction des schémas esthétiques globaux et des circonstances.

J'élude à dessein les autres outils théoriques publiés ou présentés en d'autres lieux (Marcadet, 2000a : 7-19, et Marcadet, 2000b : 7-19 ; 21-34). Outre l'écoute d'un important fonds sonore personnel évalué à quelque 600 albums ou CD en rapport avec le samba et le visionnage d'une centaine de DVD, ce travail repose sur la connaissance des principaux ouvrages publiés ces trente dernières années, ainsi que sur l'écoute des phonogrammes consultables au siège de l'Instituto Moreira Salles ou disponibles sur leur site¹².

Une série de mutations qui résultent des projets créateurs

Je propose maintenant d'examiner les personnages émérites – en premier lieu les chanteurs, mais aussi les auteurs et compositeurs – qui « firent » le samba tel que nous le connaissons. À tout seigneur, tout honneur :

Sinhô, le Roi du samba

Hormis les quatre pages figurant dans l'ouvrage cité de Jean-Paul Delfino, que penser du silence relatif, fait autour de l'œuvre du métis Sinhô [José Barbosa da Silva, 1888-1930], autoproclamé « Roi do samba », qui est en réalité le véritable précurseur et principal fixateur du genre et le « découvreur » des deux immenses vedettes Francisco Alves et Mario Reis ? Curieusement, la critique journalistique et universitaire met en avant le rôle des afro-descendants Pixinguinha et Donga, qui effectuèrent, en 1922, une tournée en France avec le groupe Os Batutas, mais omet parfois de préciser qu'il s'agissait d'un orchestre multiracial et d'un répertoire composé essentiellement de *maxixes*, *choros* et *polkas* !

12. Instituto Moreira Salles, Centro Cultural, Gávea (RJ) : <http://ims.uol.com.br>

Marié à 17 ans, trois enfants, veuf à 26, la vie de Sinhô est marquée par des difficultés financières constantes. À vingt ans, il anime des sociétés dansantes et des clubs carnavalesques cariocas, fréquente les réunions de Tia Ciata, puis se débrouille et polémique avec ses anciens amis Pixinguinha et Donga. Sinhô avait le don de provoquer ses adversaires, le sens de la satire et du trait qui porte. D'esprit moderne, il rompt avec les principaux tenants de la tradition, qui pratiquent le *samba de partido alto*¹³ et participent aux réunions rituelles liées aux Orishas. Pour autant, il n'adhère pas au genre émergent, qui se prépare à Estácio et qu'il considère par trop lié à la marginalité.

Sur 141 œuvres de Sinhô répertoriées, 65 sont des sambas entendus au sens large, proportion très nettement supérieure à celle de ses collègues. Avec lui, le samba perd ses caractéristiques communautaires pour devenir un genre urbain ; en outre, de création collective, le samba devient l'expression d'un *projet créateur* individuel. Son style plus élaboré, son usage du « contre-rythme », faciliteront le passage au style nouveau. La tuberculose le ronge, il décède en août 1930, à seulement 42 ans. Les connaisseurs affirment qu'après sa mort tous les sambas devaient quelque chose à Sinhô. Un des premiers sambas de Sinhô pour illustrer ce propos :

Exemple 3 : Francisco Alves, *Fala meu louro* (Parle mon perroquet) (Sinhô/1919)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/3Alves-mp3.mp3>

À signaler qu'il s'agit là de la toute première face enregistrée par Francisco Alves [1898-1952], qui en enregistrera plus de 1000. Derrière le titre facétieux de ce samba de *partido alto*, il s'agit en réalité d'une chanson satirique qui met en scène (met en boîte ?) Ruy Barbosa, un politicien de Salvador très connu, candidat malheureux à la Présidence à quatre reprises :

13. Le « samba de partido alto » était au début du xx^e siècle une forme hybride empruntant au *samba de roda* bahianais et au genre traditionnel dansé et plus festif du batuque. Cultivé un temps par les anciens, qui avaient fréquenté les cérémonies rituelles et musicales organisées dans l'entourage des *Tias*, il réapparaîtra dans les années 1940, sous une forme simplifiée faite d'improvisations individuelles chantées sur des canevas connus de tous.

« Papagaio louro do bico dourado
 Tu falavas tanto
 Qual a razão que vives calado? »
 « [...] Toi, le perroquet blond (cf. le beau parleur ambitieux) au bec doré/
 Qui étais si bavard/Pourquoi es-tu silencieux maintenant? »

La bohème carioca, les morros et Francisco Alves

C'est dans le quartier Estácio, au tout début des années 1930, qu'un groupe de musiciens bohèmes et *malandros*¹⁴ « bricole » le samba moderne, un samba plus syncopé avec une cadence alerte et des fioritures rythmiques, tout en restant suffisamment souple et mélodieux, et qui permet d'accompagner les *blocos* de carnaval en chantant. Au début des années 1930, à l'initiative du maire de Rio, Pedro Ernesto, et avec l'approbation de Getúlio Vargas, les défilés débridés précédents sont réglementés et officialisés en *Escolas de samba* et celles-ci contribuent activement à la diffusion du genre. Les résidents des *morros*¹⁵ avoisinants apprécient ce nouveau style, qui devient la musique du *morro*. À signaler cependant que le quartier Estácio n'est ni un *morro*, ni une *favela*, ni un faubourg éloigné, puisqu'il est situé à seulement dix minutes à pied de l'Avenida Rio Branco, l'axe central de Rio. Il faut donc, comme nous y invite José Adriano Fenerick, abandonner la conception mythique du *morro* comme source unique du samba (Fenerick, 2005 : 231-233). C'est alors qu'entrent en jeu les nouveaux acteurs de la génération des années 1930

14. Le « malandro » est un mélange de malfaiteur, qui vit de petits trafics, de jeux d'argent voire de proxénétisme, et de mauvais garçon débrouillard, beau parleur, à la tenue voyante. Cette figure centrale de l'imaginaire *carioca* sera encore l'objet d'une pièce de théâtre musical majeure de Chico Buarque, l'« Ópera do Malandro » (1978), adapté au cinéma en 1985 et tourné sous la direction de Ruy Guerra, une des figures du Cinema Novo.

15. Le « morro » est un terme générique qui désigne les multiples collines (mornes?) qui ceignent le centre de Rio et la baie de Guanabara. Au cours du xx^e siècle, nombre de ces *morros* sont devenus des *favelas* (bidonvilles) occupées par des vagues successives de résidents sans titres de propriété, qui y construisirent des habitats de fortune et imaginèrent un mode de vie communautaire singulier. En 2010, on estime que, dans le grand Rio, près de 1,5 million de personnes résident dans plus de 900 *favelas*.

(Noel Rosa, Ari Barroso, Araci de Almeida, Mario Reis...), qui mettent en avant le ton nouveau et les discours inédits de leurs sambas.

L'évolution et les tribulations du samba sont d'abord le produit d'une pléiade de créateurs originaux qui fréquentaient les *botequins* (bars du quartier, tavernes) et les cabarets pour boire, jouer, profiter des filles ou écouter de la musique – les durs sont souvent romantiques (!). Comme pour d'autres genres populaires chantés (*tango, fado, rébético...*), étudiants, artistes et petits bourgeois en goguette ou en rupture de ban venaient se distraire avec les petits voyous, maquereaux et gens liés au jeu clandestin du *bicho*¹⁶. Les *sambistas* se retrouvaient au *botequim* pour écrire des titres ensemble, négocier leurs sambas ou établir des contacts avec les rabatteurs des maisons de disques et des radios. Des artistes célèbres comme Francisco Alves venaient parfois acheter leurs chansons à des auteurs dans le besoin et cosignaient avec eux. Ces vedettes, chanteurs euro-descendants pour la plupart, aguerris à la scène et au contact avec les publics, s'imposent de fait comme les véritables « passeurs » du samba dans le peuple.

En définitive, c'est toute une série de mutations qui affecte le genre entre 1920 et 1930 : mutation des lieux / du rythme et de l'instrumentation / de la thématique / des styles interprétatifs / de l'origine sociale des chanteurs / et enfin des publics. Sans ces glissements successifs, nés des interactions entre les différentes couches sociales et sans les modifications apportées au jour le jour, le samba serait sans doute demeuré un des multiples genres régionaux du Brésil à l'instar des *côco, embolada, ciranda e cateretê...*, tels ceux qui furent collectés sur le terrain, notamment lors des grandes campagnes de la fin des années 1930 et début 1940, par les Missões de Pesquisas Folclóricas de Luís Saia et Correa de Azevedo.

Vérifions cette mutation en cours avec l'écoute d'un samba exemplaire de l'évolution stylistique signalée :

16. Institué à Rio de Janeiro au XIX^e siècle par João Batista Viana Barão de Drummond, dans le but de financer son Parc Zoologique, le « jogo de bicho » (jeu des animaux) est une loterie clandestine attirant de nombreux parieurs, qui composent des séries de chiffres correspondant à des animaux (sing, cochon, lion, aigle, serpent, caïman...). Cette importante économie souterraine est en partie liée aux *Escolas de sambas* du Carnaval carioca.

Le Samba : un genre chanté emblématique...

Exemple 4 : Mario Reis e Francisco Alves, *Deixa essa mulher chorar* (Laisse pleurer cette femme) (Sylvio Fernandes alias Brancura/1930)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/4ReisAlves-mp3.mp3>

Ce duo enregistré est révélateur, puisque nous percevons aisément la différence de nature entre deux styles interprétatifs. L'un (Francisco Alves) reste dans la lignée des chanteurs à voix de l'époque précédente, tels Vicente Celestino et Fernando, tandis que l'autre (Mario Reis) fait montre d'une modernité stupéfiante. Et n'en déplaise au poète avant-gardiste Mario de Andrade (Andrade, 1975 :128-132; Toni, 2003 :147; Giron, 2001 :12-17¹⁷), qui estime que le chanteur, en dépit de son talent de chanteur-diseur, dénature quelque peu l'accent typiquement brésilien, le parlé-chanté familier (*coloquial*) de Mario Reis est tellement en adéquation avec le genre nouveau et avec l'accent (*sotaque*) carioca indéfectiblement lié à celui-ci, que c'est lui, le jeune chanteur, qui va influencer son illustre collègue et ami Chico Alves, de dix ans son aîné, ainsi que la plupart des chanteurs qui lui succéderont, jusqu'à l'« inventeur » de la *bossa nova*, João Gilberto. Mais cette nouveauté stylistique n'a été rendue possible que grâce à l'enregistrement électrique. Le duo Mario Reis-Francisco Alves est accompagné ici par l'Orchestra Copacabana (vraisemblablement dirigé par le russe immigré Simon Boutman); l'arrangement sonne assez syncopé tout en gardant une ligne mélodique fluide.

Un dandy au style révolutionnaire : Mario Reis

C'est un fils de la grande bourgeoisie; après des études de droit, au moment où sa famille se trouve ruinée par la grande crise de 1929, il fréquente les milieux de la bohème *carioca* et commence une brillante carrière de chanteur. Mario Reis [1907-1981] est au samba

17. Dans ces ouvrages, qui nous documentent sur la discothèque de travail et les réflexions du poète quant aux musiques populaires, nous apprenons – outre que celui-ci confondait le samba *Deixa essa mulher chorar* avec une *marchinha* – qu'il préférerait les voix plus naturelles, plus frustes à celles à la diction plus cultivée, plus urbaine, syllabique des chanteurs formés à l'école du lyrique. En 1937, dans une conférence peu connue, « La Prononciation chantée et la question de la nasalisation du brésilien enregistré sur les disques », Mario de Andrade déclarait que Mario Reis « appuie à l'excès la prononciation normale, en voulant la rendre plus familière, mais qu'en réalité il la dénature relativement ».

ce que Carlos Gardel fut au *tango* : un novateur hors du commun, qui imprima un style d'interprétation différent qui fera école. Célèbre dès 1928, il effectue une tournée en Argentine, grave de nombreux enregistrements pour Odeon puis RCA Victor et se trouve engagé comme jeune premier (« galá ») dans quelques films musicaux des années 1930, tel le célèbre « Alô, Alô, Carnaval » (1936), en compagnie des autres vedettes du moment comme Francisco Alves, les Sœurs Carmen et Aurora Miranda, Almirante... C'est Mario Reis qui donne au genre son style et son phrasé, recourant à un parlé-chanté tranquille, aux nuances spirituelles en demi-teinte et à une relative sophistication. Les plus talentueux auteurs lui écrivent des sambas : Sinhô, Ismael Silva, Noel Rosa, Lamartine Babo, Ari Barroso, Bide e Marçal notamment.

Rétif au vedettariat, Mario Reis se retire de la scène en pleine gloire, en 1936, pour exercer un emploi de haut fonctionnaire, avant de s'enfermer dans sa suite au Copacabana Palace, d'où il ne sortira de sa retraite que tous les dix ans pour graver un album et donner quelques concerts.

Exemple 5 : Mario Reis, *Philosofia* (Philosophie) (Noel Rosa/1933)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/5Reis-mp3.mp3>

Ce titre célèbre de Noel Rosa illustre à sa façon le style de vie marginal et indépendant et l'esprit caustique qu'affichaient les premiers *sambistas* conscients d'imprimer leur marque culturelle et comportementale sur une société *carioca* jusqu'alors dominée par des valeurs et un modèle européens hérités de la période impériale (1822-1889) et de la « Vieille République » (1889-1930).

Il convient de donner ici quelques précisions sur le cadrage idéologique imposé alors par l'*Estado Novo*. À cette période, le régime populiste et autoritaire de Gétulio Vargas première période (1930-1945) exalte le thème du métissage racial et social et les notions de démocratie raciale et sociale sous-jacentes, dans la mesure où le pouvoir tente de canaliser les discours et la verve des *sambistas*. Cependant, si le pouvoir à la capacité de censurer les grossièretés et d'interdire un texte vantant la débauche ou la voyouterie, il ne parviendra que de façon très marginale à contrôler la production des *sambistas* et encore moins les contraindre à écrire sur commande.

Le Samba : un genre chanté emblématique...

C'est spontanément qu'à la fin des années 1930 les auteurs de sambas reprennent à leur compte les nouvelles valeurs dominantes qui émanent de la sphère gouvernementale et de la société. Les temps ont changé et la posture *malandro* a pris un coup de vieux ; séduit et intéressé par les discours sur le progrès et la construction d'une société nouvelle, le monde des industries musicales se tourne volontiers vers l'avenir. En revanche, les instances étatiques détiennent toujours le pouvoir – et savent en faire usage – de consécration et de subventionnement éventuel des productions artistiques de la culture de masse.

Des malandrins fleur bleue à l'occasion : la « Turma do Estácio »

Il s'agit d'un groupe de copains (Ismael Silva, Bide, Nilson Bastos...), pour partie bohèmes, pour partie *malandros*, qui se retrouvent régulièrement dans les *botequins* et qui, pour occuper leur temps entre trafics divers et proxénétisme, bavardages et boissons, grattent la guitare ou tapent sur des instruments de percussion de fortune, comme la fameuse boîte d'allumettes (*caixa de fósforos*). C'est ainsi que ce groupe « invente », sans vraiment le vouloir ni le savoir, la nouvelle *batucada*¹⁸.

Parmi les « vedettes » et les participants de ces séances improvisées, se trouvent essentiellement des noirs et des métis, mais aussi parfois des amateurs éclairés et des médiateurs blancs de passage. La gloire, posthume pour certains, ne viendra qu'avec la (re)découverte du samba « authentique » par les exégètes et certains universitaires à partir des années 1970.

18. La « batucada » (battement), plus communément dénommée « bateria », désigne le groupe des musiciens percussionnistes et la forme particulière d'arrangement rythmique qu'ils impriment, basé sur le samba et qui est destiné à marquer la cadence lors des défilés du Carnaval ou à l'occasion des fêtes locales. L'instrumentation est variable et les membres d'une *batucada*, avec les danseurs, les chanteurs et les porte-drapeaux, font partie de l'ensemble de la troupe qui compose une École de samba. Par extension, le terme de *batucada* est octroyé aujourd'hui aux formations de percussionnistes qui pratiquent ce type de musique, au Brésil et à l'étranger.

Un météore foudroyé : Noel Rosa

C'est le grand personnage du samba. *Carioca* lui aussi, Noel Rosa [1910-1937] est le fils d'un commerçant et d'une mère professeur. Il souffrira toute sa vie de l'accident lié à sa naissance, qui provoqua des fractures du maxillaire inférieur. Enfant turbulent, il utilisait son énergie pour mieux combattre sa disgrâce physique. À treize ans, il apprend à jouer du *bandolim* et de la guitare. Noel commence ensuite des études de médecine, mais il préfère les lieux enfumés et interlopes des *botequins* et la fréquentation des mauvais garçons et des filles du quartier. L'un des premiers, il fréquente les *sambistas* de Estácio et des *morros*, passant des nuits en leur compagnie et les accompagnant dans leurs vadrrouilles.

Plus qu'un médiateur culturel, Noel est un fédérateur des tendances musicales et des évolutions qui secouent la métropole. Il se montre un créateur inspiré, fin observateur de la vie quotidienne et de l'actualité. Outre écrire, composer, chanter et s'accompagner à la guitare, Noel écrit aussi pour des revues théâtrales, prépare une comédie musicale et participe à de multiples émissions de radio, car il pratique la parodie avec aisance et sait improviser des refrains à l'antenne. Un temps, il fait équipe avec Francisco Alves et le compositeur *malandro* Ismael Silva. Tous trois écrivent une série de sambas, qu'ils enregistrent chez Odeon. Noel se marie en 1934, mais ne change pas son mode de vie, bien qu'il souffre déjà de lésions pulmonaires. Il part en convalescence dans le Minas Gerais, mais ses forces le lâchent bientôt et il décède en mai 1937. Il avait tout juste 26 ans.

Il laisse une des œuvres fondatrices de la MPB (*Música Popular Brasileira*), avec quelque 250 chansons inventoriées, dont plus de 60 % sont déclarés sambas, et 38 titres enregistrés par lui-même. Une douzaine d'ouvrages lui ont depuis été consacrés¹⁹, une intégrale en 14 CDs de son œuvre enregistrée est sortie voici quelques années, et, en 2006, sa vie romancée a été portée à l'écran. Son œuvre brosse un tableau complet du Rio des années 1930, avec ses faits de société, ses personnages, ses ambiances, qu'il dépeint avec un regard critique non-conformiste. Toute sa vie, Noel entretiendra un rapport au social, empreint de sagacité et de causticité. Il rompt

19. Il convient de rappeler la biographie de référence (Maximo et Didier, 1990).

Le Samba : un genre chanté emblématique...

avec la versification classique et tous ses sambas ont un côté surprenant dans le thème, dans le ton, dans la forme et dans la chute. Chez lui, la thématique du *malandro* est renouvelée : au *malandro* voyou, bagarreur et proxénète est maintenant substitué un *malandro* bohème, débrouillard et intelligent (cf. le « rapaz folgado » qu'il dépeint dans une de ses chansons), mais qui vit toujours en marge de la société. Noel Rosa correspondait idéalement à la mythologie du génie romantique, qui doit mourir jeune, pauvre et incompris, mais dont la gloire va rayonner longtemps après sa mort !

On assiste alors à un double mouvement de « blanchiment » (recherche de légitimité de la part des déclassés, le plus souvent issus des populations noires afro-descendantes) et de « noircissement » (ressourcement aux racines pour les couches moyennes et supérieures, très majoritairement euro-descendantes), sans que cela pose question aux protagonistes. Les premiers groupes « mixtes » apparaissent alors comme, en 1932, la célèbre Dupla Preto e Branco : un chanteur est noir, Francisco Sena, remplacé l'année suivante, après son décès précoce, par Nilo Chagas, et l'autre est blanc, Herivelto Martins (1912-1992), qui s'imposera comme un auteur et interprète illustre avec le Trio de Ouro, et, en 1936, la plus « nationaliste » mais tout aussi composite Dupla Verde e Amarelo, un duo paré des couleurs du drapeau national comprenant : Wilson Batista (le compositeur-chanteur mulâtre, qui avait précédemment osé polémiquer avec Noel Rosa), et Erasmo Silva (auteur et chanteur noir). Ces exemples nous démontrent *de facto* que, dans le monde du spectacle vivant au moins, la question raciale semble dépassée sinon déplacée, même si des injustices économiques perdureront encore pendant des décennies et qu'elles pénaliseront certaines catégories sociales.

L'autre grande mutation du samba aura concerné le développement de la partie textuelle jusqu'alors réduite à une simple répétition du refrain enrichi par des improvisations. Désormais, le samba devient support de discours, d'esprit et de point de vue et ce faisant il intéresse d'autant plus le grand public.

Je signale à ce sujet que cette tradition des sambas en prise avec le monde social et plus prosaïquement avec les questions d'amour et d'argent, initiée avec Sinhô et amplement développée par Noel Rosa, est depuis devenue une caractéristique majeure du genre, puisque d'autres auteurs

comme Wilson Batista, Alberto Ribeiro, Herivelto Martins, Assis Valente et Geraldo Pereira (noirs, blancs et métis mêlés) ont poursuivi cette vision caustique et triviale de la société à travers leurs sambas. Elle est aujourd'hui illustrée par Chico Buarque, Paulo César Pinheiro, Paulinho da Viola – qui a commencé sa carrière avec Zé Ketí dans le groupe « A voz do morro » (la voix du bidonville?) –, Martinho da Vila, João Nogueira, voire Zeca Pagodinho, dans une variante plus populiste, mais toujours humaine et généreuse.

La dernière transformation sera idéologique et consistera à faire reconnaître le samba comme digne représentant de la société brésilienne et comme symbole national. Le samba serait-il alors le vecteur interclassiste fédérateur d'une idée nationale? Un nouvel exemple, différent de nature, semble répondre de façon positive à cette question : il s'agit de Carmen Miranda, qui, grâce à son charisme personnel, mais aussi adroitement mise en valeur par une tenue de scène exubérante, une scénographie baroque et des arrangements soignés, contribuera largement à faire rayonner le samba à l'étranger :

Exemple 6 : Carmen Miranda, *Diz que tem* (Elle dit qu'elle en a) (Hanibal Cruz-Vicente Paiva/1940)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/6Miranda-mp3.mp3>

De l'originalité à l'exubérance : Carmen Miranda [1909-1955]

Cette chanteuse connaîtra un destin singulier : née au Portugal, Carmen est arrivée au Brésil à un an et demi. Elle exerce des petits métiers dans la confection avant ses débuts en amateur. À vingt-et-un ans, elle bat déjà des records de vente de disques et se voit engagée dans des théâtres de variétés et part pour une tournée en Argentine. À cause de sa petite taille (1m 53), elle est surnommée par la critique « A pequena notável » (la petite remarquable). Elle débute au cinéma en 1932, puis enregistre des duos avec Mario Reis. C'est en 1938 qu'elle imagine une tenue de scène inédite, pseudo bahianaise, qu'elle poussera jusqu'à la caricature, portant des chapeaux exubérants avec des fruits tropicaux, des chaussures plateformes de 12 cm (cinquante ans avant les *drag-queens*!), des guirlandes de bijoux et de colliers. Son attitude exhibitionniste outrancière, qui caricature à l'excès les stéréotypes exotiques du moment tout en les reprenant à son compte,

fait inévitablement penser aux détournements sémiotiques précédemment effectués dans le monde du spectacle étatsunien et européen par les *blackface performers* noirs lors des *Minstrels Shows*²⁰ et par les artistes noirs Bert Williams, Louis Armstrong et Josephine Baker notamment.

En vingt-trois ans de carrière, Carmen enregistrera plus de 310 titres, en portugais et en anglais, interprétant les grands auteurs du moment (Joubert de Carvalho, Ari Barroso, Assis Valente, Lamartine Babo, Custodio Mesquita, Dorival Caymmi...). Les *marchas* et les sambas qu'elle chante traitent de tous les aspects de la vie de Rio et du Brésil, sur un mode souvent divertissant, parfois plus humain. Son jeu de scène extroverti et son style vocal sont uniques ; sa façon de rouler les « r » et ses énonciations précipitées sont à la limite de la virtuosité et du loufoque. Son exubérance en scène la fait remarquer par Lee Shubert, le prestigieux imprésario étatsunien, qui l'engage aussitôt aux USA. De 1939 à la fin de sa vie, devenue une star de Hollywood, elle contribue à sa façon à la politique de bon voisinage souhaitée par Franklin Roosevelt. Archétype de la femme latine exubérante, selon Hollywood – plus que proprement brésilienne! –, elle tournera dans une dizaine de films restés célèbres, comme « South American way » et « The gang's all here ». Avec elle, le samba a conquis l'Amérique et le monde entier.

Quelques repères encore sur l'évolution du samba

Dans la période des années 1940, en opposition aux américanismes à la mode, le courant « nationaliste » du samba s'étoffe considérablement, quand, à côté des auteurs établis (Ari Barroso, Lamartine Babo, Orestes Barbosa...), une nouvelle génération d'esprit « patriote » s'affirme à son tour : Assis Valente, Wilson Batista, Alberto Ribeiro, Herivelto Martins...

20. Les « blackface performers » noirs sont des artistes noirs se déguisant en artistes blancs (les « minstrels » originels), qui imitent eux-mêmes des noirs incultes des États du Sud. Ces spectacles à relents passés racistes connurent un réel succès dans les théâtres et sur les scènes itinérantes des USA des années 1820 jusqu'à la Première Guerre mondiale, avant de connaître le déclin, concurrencés par le vaudeville et le music-hall, puis par le cinéma. La montée des mouvements pour les « Civil Rights », dans les années 1950-1960 stoppa définitivement ce type de divertissement. Sur ce thème, je signale, parmi d'autres, les ouvrages suivants : Lott, 1993 ; Toll, 1974.

C'est aussi à cette époque qu'une variante apparaît : le *samba de breque* ou « samba qui s'arrête » (de *brake!*), avec des monologues immergés pour commenter ou relancer l'action entre les couplets entraînants :

Exemple 7 : Moreira da Silva, *Acertei no milhar* (J'ai gagné l' gros lot) (Wilson Batista-Geraldo Pereira/1940)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/7daSilva-mp3.mp3>

Mais je dois aussi parler de la banalisation, formelle et spectaculaire, sinon du déclin de la créativité dans les sambas des années 1950, avec l'omniprésence de certains chanteurs (Nelson Gonçalves, Sylvio Caldas...) et surtout chanteuses à voix comme Angela Maria, les Sœurs Linda et Dircinha Batista, Marlene et Emília Borba, dites les « Rainhas do Rádio » (Reines de la radio). Le samba devient alors un genre truffé de conventions formelles et thématiques (cf. les sempiternels couplets doloristes sur les affres de l'amour), et stylistiques (ports de voix, ton emphatique ou pleurnichard), avec des arrangements pesants, boursoufflés, qui apparentent le samba aux *boléros*, aux *cha-cha* langoureux et autres romances de salon légèrement syncopées! À titre de preuve, ces extraits interchangeables :

Exemple 8 : Dalva de Oliveira, *Errei sim* (Oui, je me suis trompée) (Ataulpho Alves/1950)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/81Oliveira-mp3.mp3>

Exemple 8bis : Aurora Miranda, *Risque* (Raye mon nom...) (Ari Barroso/1952)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/82Miranda.mp3>

Exemple 8ter : Dircinha Batista, *Samba* (Ari Barroso/1955)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/83Batista.mp3>

En réaction, le nouveau « renouveau » du samba viendra bientôt avec des artistes jeunes ou chevronnés, familiers du samba enraciné dans la tradition des *batuques*, plus directement liés aux quartiers, aux *morros* et aux Écoles de sambas ; quelques noms : Cartola, Zé Ketí, Jamelão, Beth Carvalho, Paulinho da Viola, João Nogueira...

Le Samba : un genre chanté emblématique...

Simultanément, le jeune cinéaste Nelson Pereira dos Santos (blanc) réalise le film « Rio Zona Norte » (1957), consacré au samba de *morro* sur la trame sociale du *sambista* « authentique » (noir) dessaisi de ses droits d'auteur par un producteur amateur de samba (blanc) monté au *morro*, tandis que Vinicius de Moraes et Tom Jobim écrivent la pièce de théâtre musical « Orpheu da Conceição » (1956), dont la fiction se déroule pendant le Carnaval *carioca* et qui servira de trame au film « Orfeu negro » de Marcel Camus (1959), qui obtiendra la Palme d'Or au Festival de Cannes et contribuera aussi à la consécration internationale des auteurs et compositeurs brésiliens ainsi que de leurs œuvres.

À signaler, au passage, que Zé Ketí, qui joue le rôle d'un musicien de *morro* dans « Rio Zona Norte », symbolisera à nouveau le *sambista do morro* dans « Opinião » (1964), pièce emblématique du théâtre musical de la résistance à la dictature; João do Vale représentant le travailleur nordestin émigré et Nara Leão la jeune femme blanche cultivée et progressiste de la Zona Sul (elle sera ultérieurement remplacée par Maria Bethânia pour cause de maladie). On ne peut mieux faire pour exalter la fusion sociale et raciale, mais cette fois dans une optique socialiste.

Exemple 9 : Zé Ketí, *Ascender as velas* (Il faut allumer les cierges) (Zé Ketí/# 1971)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/9Ketí.mp3>

Et un foisonnement d'initiatives sociales, culturelles et artistiques pour finir

D'autres milieux sociaux vont tenter, en fonction de leur projet esthétique, culturel ou politique, de s'inspirer de l'esprit du samba, telles ces tentatives poétiques et musicales plus élaborées voire sophistiquées de Tom Jobim, João Gilberto, Baden Powell – souvent en compagnie de Vinicius – ou encore s'efforcer de retrouver son ancrage originel présumé dans le peuple et de lui « restituer » ses racines (*raiz*). Ainsi au début des années 1960, quand le « Centro Popular de Cultura », proche du Parti Communiste, crée un « Movimento de Revitalização do Samba de Raiz », ou cette autre initiative, datant elle de la fin des années 1960, qui se traduit par la création d'un festival, la « Bienal do Samba », qui paradoxalement ne consacrera aucun des tenants de la « Velha Guarda » *carioca*, pour la plupart chanteurs et musiciens noirs âgés reprenant leurs activités artistiques à l'instigation du mouvement de *revival* né à cette époque.

Vinicius, le « blanc le plus noir du Brésil », comme il se définissait lui-même, déclarait alors sur la pochette de son album « Os afro-sambas », réalisé avec des musiques de Baden Powell :

« Ces antennes que Baden garde reliées à Bahia et, en dernière instance, à l'Afrique, lui ont permis de réaliser un nouveau syncrétisme : de « carioquiser », dans l'esprit du samba moderne, le candomblé afro-brésilien, lui apportant du même coup une dimension universelle. »

Exemple 10 : Vinicius, Baden Powell & Quarteto em cy, *Tempo de amor* (Le temps de l'amour)
(Vinicius-B. Powell/1966)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/10ViniciusPowellQuarteto.mp3>

Vinicius, qui célèbre dignement le genre dans son mémorable *Samba da bênção* (1966), s'autorise cependant une dichotomie discutable dans la répartition des compétences « raciales », puisqu'il semble réserver la poésie (donc la créativité intellectuelle, c'est-à-dire la culture) aux artistes blancs et le rythme syncopé (en quelque sorte calqué sur les battements du cœur, c'est-à-dire la nature) aux communautés noires :

« [...] o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje é branco na poesia
Ele é negro demais no coração. »

« *Le samba est né là à Bahia/Et si aujourd'hui il est blanc dans la poésie/
Blanc dans la poésie/Il est tout-à-fait noir dans le cœur.* »

Ce renouveau est encore accentué dans les années 1970 avec la montée en puissance des chanteurs de sambas comme Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho..., qui remettent à l'honneur une version plus moderne, plus syncopée, du samba de *partido alto* ancien, désormais adapté et récupéré par certaines écoles de samba. L'industrie du disque à l'affût y voit un nouveau marché et accélère le mouvement de relative absorption/dilution des caractéristiques du samba dans la MPB. Une nouvelle mode musicale dérivée du samba s'impose alors : le *pagode*, sorte de réunion festive mêlant danses, drague, bombance et boissons. Le rythme en vogue reprend les grandes lignes musicales du samba du renouveau, mais en le simplifiant afin d'en

Le Samba : un genre chanté emblématique...

faire une danse plus facile et souvent en le métissant avec des arrangements de style *pop-rock* international. Zeca Pagodinho et le Grupo Fundo de Quintal (Groupe de l'arrière-cour), qui compta dans ses rangs Jorge Aragão et Arlindo Cruz, seront les nouvelles vedettes de ce samba édulcoré et revivifié à la fois.

Dans les années 1990, des groupes de passionnés lancent une manifestation originale le « Pagode do trem » (« Le train pour la fête du samba »), qu'ils font coïncider avec le « Jour du samba », fixé au 2 décembre dans le calendrier des activités touristiques de la Ville de Rio. Cette manifestation relance l'intérêt et les débats autour du samba et du Carnaval. En 2004, le samba est proposé à l'UNESCO par l'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), comme « bien immatériel » au titre du Patrimoine culturel de l'humanité. Aujourd'hui, outre les musiques des défilés du Carnaval, au « Sambódromo » officiel et dans les rues de Rio (quelques 658 défilés répertoriés, animés par 451 *blocos de carnaval*, lors du Carnaval de février 2010), le samba reste bien vivant et présent, notamment dans le quartier de Lapa²¹, au célèbre Café Musical « Carioca da Gema », et dans les fêtes de quartier ou les *pagodes*, grâce au dynamisme d'artistes comme Fundo de Quintal, Cristina Buarque, Zeca Pagodinho, Teresa Cristina, Marcos Sacramento, Arlindo Cruz, Mart'nalía, Zé Renato... L'on connaît aussi quelques tentatives de *revival* regroupant musiciens âgés et jeunes amateurs, mais cet engouement pour la muséification du « pur » samba demeure somme toute assez marginal, tant le genre reste vivace dans ses variantes actuelles, même si des spécialistes déplorent cycliquement son abâtardissement.

Souhaitant me cantonner dans les limites imparties à cette contribution, j'ai jugé préférable de conserver la présentation sociohistorique qui précède – en indiquant simplement les grands traits de la seconde partie 1950-1990, sans doute mieux connue –, me réservant maintenant de rappeler les caractéristiques majeures du genre, telles qu'elles se sont imposées à l'écoute, au visionnage et à l'analyse d'un siècle de sambas.

21. Situé en plein centre de Rio, le quartier de Lapa, déjà réputé dans les années 1930 pour ses multiples activités musicales et ses lieux de loisirs nocturnes est, depuis les années 1990, l'épicentre du renouveau du samba, sous toutes ses formes. Les nombreux bars musicaux et l'animation qui y règne en font le quartier branché de la ville.

Un genre populaire chanté qui est surtout un enjeu

Un genre identitaire pluriel

Caractéristique première du samba : sa pluralité. De fait le samba est pluriel dans ses formes (textes, rythmes, arrangements, instrumentation, ressources modales et mélodiques...), pluriel dans la thématique et le discours – avec une tendance paraphrastique lourde, puisque les sambas parlent souvent du samba – et pluriel enfin par la diversité des couches sociales qui le pratiquent et l'écoutent. Cependant cette dimension plurielle porte en elle une contradiction inhérente entre la volonté potentielle d'un groupe d'en revendiquer la « propriété » et la fonction unificatrice « nationale » dévolue au genre – un samba censément de tous et pour tous. Dès lors, personne ne peut s'approprier le samba parce qu'il appartient au peuple brésilien tout entier, comme le proclame ce samba bien connu :

Exemple 11 : Martinho da Vila, *Canta, canta, minha gente* (Chante, chante, mon peuple)
(Martinho da Vila/1974)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/11daVila.mp3>

Un genre qui est aussi un enjeu symbolique, matériel, et esthétique

Durant la première moitié du ^{xx}e siècle, le samba a fait l'objet d'un enjeu moralisateur : devait-il faire l'apologie des marginaux et de la délinquance ou se montrer le garant de la moralité et du civisme ? Le rôle de normalisation et de standardisation joué par l'industrie du spectacle et du disque s'est chargé de le rendre acceptable et surtout commercialisable à l'instar des autres maillons faibles de la culture de masse. Dès lors, affranchi de toute mission « civilisatrice », le samba pouvait muer en symbole identitaire ; c'est ainsi qu'il est apparu comme symbole culturel éminemment brésilien au niveau national, sinon comme ambassadeur « politique » à l'étranger. Une évolution déclenchée par le battage médiatique de Carmen Miranda au début des années 1940, au moment de la politique de bon voisinage avec les pays d'Amérique latine.

Genre unificateur patenté – avec ses variantes populiste ou sociale selon les périodes –, le samba a certes connu, dans les années 1970, une intégration tardive au sein de la MPB – célébrée depuis

Le Samba : un genre chanté emblématique...

avec éclat –, mais il s'est avant tout imposé comme rempart contre les influences extérieures (*tango, fox, rumba, rock, rap...*) et cela à toutes les époques.

Le samba « unificateur » choisi pour illustrer ce rôle symbolique dévolu au genre est tiré de l'œuvre du poly-artiste brésilien du xx^e siècle, Chico Buarque (chanson, théâtre, cinéma, roman...); il s'agit d'un *samba de rua* enlevé, qui, à sa façon, symbolisa le retour à la démocratie et accompagna les multiples manifestations de la campagne des « Diretas ja » réclamant des élections présidentielles au suffrage universel en 1984. Mais ici, l'unification se fait dans un sens humaniste, arc-bouté sur une conscience sociale au-dessus de tout soupçon²² :

Exemple 12 : Chico Buarque, *Vai passar* (Il va défiler) (C. Buarque/1984)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/12Buarque.mp3>

Fondements et permanence du samba

Parmi les caractéristiques fondamentales du samba, notons qu'il s'agit d'un marqueur socioculturel éminent de la ville de Rio, même si le genre a essaimé dans d'autres cités comme São Paulo. Dans le contexte socio-historique et culturel qui est le sien, le samba est un produit interclassiste de la culture de masse, qui se traduit souvent par une tonalité facétieuse et sociale sinon critique. Si aucun groupe ethnique ou social ne peut revendiquer la paternité du genre, pas plus il ne peut exister de samba pur et authentique. Par son histoire et ses connotations idéologiques, le samba constitue bien un des axes majeurs de l'identité nationale et de l'intégration sociale au Brésil; cependant, je rappelle que ses métamorphoses se sont toujours opérées dans le cadre national, en fonction des aléas politiques et des enjeux économiques imposés par les industries musicales et du divertissement.

22. Sur ce thème, concernant les circonstances et les modalités des rapports de proximité et d'implication relative entretenus par Chico Buarque avec le pouvoir et la société brésilienne dans la période 1964-1985, j'ai montré dans un article comment cet artiste était parvenu à communiquer et faire partager ses messages humanistes en dépit de la censure exercée par la dictature en place : cf. (Marcadet, 2006b).

Avant de conclure, je tiens à signaler que les sambas mentionnés pour écoute, à titre d'exemples, embrassent tout juste un siècle d'enregistrements. Tous furent tous d'énormes succès en leur temps – à l'exception de *Samba* de Ari Barroso et du titre de Vinicius, respectivement musicien et poète célèbres par ailleurs. Nous avons constaté que les thèmes développés reflétaient assez fidèlement le genre dans son ensemble, puisque dans cette sélection nous avons trouvé aussi bien des paraphrases sur le samba, des anecdotes du quotidien, des propos plus graves sur la société, des charges caustiques, des fantaisies ludiques et des historiettes plus banalement sentimentales. Illustration récente des processus de miscégenation et de métissage encore à l'œuvre : un samba de Gonzaguinha chanté par la jeune *sambista* Teresa Cristina, accompagnée par le Grupo Semente, formation fétiche du « Carioca da Gema », groupe multiracial et multi-social par les origines sociales et les tranches d'âge, mais groupe résolument « brésilien » :

Exemple 13 : Teresa Cristina, *Com a perna no mundo* (Avec un pied dans la vie)
(Luiz Gonzaga Jr./1974-2005)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/13Cristina.mp3>

Considérations finales

En conclusion, je rappelle succinctement quels furent, selon mon analyse, les temps forts, les personnages catalyseurs et leur apport singulier dans la consolidation du genre, sur la période 1920-1950 : à la base, nous avons une pratique musicale rituelle et festive des communautés afro-descendantes, qui se divertissent avec des danses et des chants rythmés et sensuels ; le rythme légèrement syncopé et la thématique fondatrice seraient dus à Sinhô et ses interprètes ; le ton parlé-chanté discursif et saccadé et la distanciation au jeune Mario Reis ; le cadrage polyrythmique et la mode *malandragem* (voyouterie, marginalité) chère à Ismael Silva, Wilson Batista, Bide et Assis Valente, résulteraient des orgies de la « Turma do Estácio » ; la thématique urbaine et caustique serait l'apanage de Noel Rosa, avec en prime la modernité ; enfin, impulsé par son exubérance et ses extravagances, le rayonnement international reviendrait à Carmen Miranda. Chacun de ces protagonistes avec son talent, son imaginaire, sa sensibilité, son expérience et sa manière d'être au monde aura ainsi contribué à la maturation, la consolidation et la renommée du samba.

Le Samba : un genre chanté emblématique...

Afin de montrer l'indéfectible lien qui existe entre ce genre populaire chanté et la société brésilienne, je propose un dernier exemple :

Exemple 14 : Zeca Pagodinho, *Eta povo pra lutar* (Vrai ! Ces gens-là ils se battent)
(Brasil-Badá-Magaça-G. Bernine/2008)
<http://www.seteun.net/IMG/mp3/14Pagodinho.mp3>

Ainsi, une nouvelle fois, avec ce samba impliqué dans la réalité quotidienne du Brésil d'aujourd'hui, nous avons la confirmation que ce qui fonde, ancre, arrime le samba à la société n'est pas en premier lieu une question de race, mais bien une question de peuple et de classe. Par delà les polémiques, le samba s'est définitivement établi comme symbole de l'identité culturelle et de la spécificité pluriethnique et métisse du Brésil.

Le mot de la fin, énoncé malicieusement à la façon du Nouveau Testament, est laissé à une chanson emblématique du début des années 1930 :

« [...] Pois a verdade eu revelo
O samba não é preto
O samba não é branco
O samba é brasileiro
É verde e amarelo. »
[*Verde e amarelo* (Orestes Barbosa/J. Tomás, 1932)]

« [...] Alors la vérité, je vous la révèle/Le samba n'est pas noir/Le samba n'est pas blanc/Le samba, il est brésilien/Il est vert et jaune. »

Bibliographie

- ALENCAR Edigar de (1968), *Nosso Sinhô do samba*, édition illustrée, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- ALBIN Ricardo Cravo (2003), *O Livro de Ouro da MPB. A História de nossa música popular de sua origem até hoje*, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações.
- ALBIN Ricardo Cravo (ed.) (2006), *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*, criação e supervisão geral, Instituto Antônio Houaiss / Instituto Cultural Cravo Albin, Rio de Janeiro, Paracatu Editora.
- ANDRADE Mário de (1975), *Aspectos da Música popular brasileira*, São Paulo et Brasília, Editora Martins/INL.
- ARAÚJO Samuel (2000), « Identités brésiliennes et représentations musicales », *Diogenes*, n° 191, automne, Paris, Unesco, p. 152-165.
- BUARQUE Chico (2004), *Letra e música*, 3^e édition, São Paulo, Companhia das letras / Editora Schwarcz.
- CABRAL Sérgio (1996), *A MPB na era do rádio*, coll. « Polêmica », São Paulo, Editora Moderna.
- CASTRO Ruy (2005), *Carmen, Uma biografia. A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*, São Paulo, Companhia das Letras.
- COLLECTIF (2010), « Samba », article extrait de Wikipédia en portugais, a enciclopédia livre, 06/04/2010.
- DELFINO Jean-Paul (1998), *Brasil : a música*, Marseille, Éditions Parenthèses.
- EFEĞÊ Jota (2007), *Figuras e coisas da música popular brasileira*, 2^e édition, vol. 1, Rio de Janeiro, Funarte.
- FENERICK José Adriano (2005), *Nem do morro nem da cidade. As transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*, São Paulo, Annablume/FAPESP.
- GIRON Luís Antônio (2001), *Mario Reis. O fino do samba*, São Paulo, editora 34.
- GOMES Bruno Ferreira (1985), *Wilson Batista e sua época*, Rio de Janeiro, Funarte.
- LOPES Nei (2000), *Zé Ketí. O samba sem senhor*, coll. « Perfis do Rio », Rio de Janeiro, Relume Dumará / Prefeitura do Rio.
- Lott Eric (1993), *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press.
- MARCADET Christian (2000a), *Les enjeux sociaux et esthétiques des chansons dans les sociétés contemporaines – Étude sociosémiotique théorie, études de cas, perspectives*, thèse de doctorat en esthétique, Paris, EHESS.

- Marcadet Christian (ed) (2000b), *Séminaire interdisciplinaire Chanson 1998 / 1999*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, n° 8.
- MARCADET Christian (2006a), « Los géneros populares cantados a prueba de las historias culturales y sociales nacionales. Fado, tango, blues, calypso, samba y rébétiko », *Actas del VII Congreso latinoamericano IASPM-AL*, Casa de Las Américas, La Havanne, Cuba.
- MARCADET Christian (2006b), « O poder da imaginação contra a violência do poder : ou como, driblando a censura, Chico Buarque transformou a recepção das canções no Brasil dos anos de chumbo », *CRH-Cadernos do Centro de Recursos Humanos da Universidade Federal da Bahia*, Salvador, n° 48, septembre-décembre, p. 73-92.
- MARCONDES Marco A., MELLO Zuza Homem de (ed.) (2000a), *Enciclopédia da Música Popular Brasileira – Samba e Choro*, São Paulo, Art Editor / Publifolha.
- MARCONDES Marco A., MELLO Zuza Homem de (ed.) (2000b), *Enciclopédia da Música Popular Brasileira – Popular*, São Paulo, Art Editor / Publifolha.
- MARTIN Denis-Constant (2001), « «Chanter l'amour» : Musique, fierté et pouvoir », *Terrain*, n° 37, septembre, p. 89-104.
- MATOS Claudia (1982), *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- MAXIMO João, DIDIER Carlos (1990), *Noel Rosa. Uma biografia*, Brasília, Ed. UNB, 1990.
- MELLO Zuza Homem de, SOUZA Tarik de, TINHORÃO José Ramos, et al. (ed.) (1970-1982), *História da Música Popular Brasileira e Nova História da Música Popular Brasileira*, São Paulo, Abril Cultural. [35 volumes consultés]
- MELLO Zuza Homem de (2003), *A era dos festivos, uma parábola*, São Paulo, Editora 34.
- MORAES Vinicius de (2005), *Livro de letras*, texte de José Castello, São Paulo, Companhia das Letras.
- NAPOLITANO Marcos (2007), *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*, São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.
- SANDRONI Carlos (2001), *Feitoço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / Editora UFRJ.
- PARANHOS Adalberto (1999), « O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”) », *Música Popular en América Latina, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rama

- Latinoamericana IASPM, Santiago du Chili, p. 191-232.
- PARANHOS Adalberto (2004), « Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo », *Nossa História*, année 1, n° 4, février, p. 16-22.
- SAROLDI Luiz Carlos, MOREIRA Sonia Virginia (1984), *Rádio Nacional. O Brasil em sintonia*, Rio de Janeiro, Martins Fontes / Funarte.
- SEVERIANO Jairo, MELLO Zuza Homem de (1998-1999), *A Canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1, 2^e édition [1958-1985] et vol. 2, 3^e édition [1958-1985], São Paulo, editora 34.
- SEVERIANO Jairo (2008), *Uma história da música popular brasileira. Das origens à modernidade*, São Paulo, Editora 34.
- SOARES Maria Theresa Mello (1985), *São Ismael do Estácio*, Rio de Janeiro, Funarte.
- TAGG Philip (2008), « Lettre ouverte sur les musiques «noires», «afroaméricaines» et «européennes» », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 6(1-2), 2005, p. 135-161.
- TINHORÃO José Ramos (1990), *História social da Música Popular Brasileira*, Lisbonne, Editorial Caminho.
- TOLL Robert C. (1974), *Blackening Up. The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*, New York, Oxford University Press.
- TONI Flávia Camargo (2003), *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*, Organização (dir.), São Paulo, Editora Senac.
- ULHÔA Martha Tupinamba de (s.d), « Categorias de avaliação estética da MPB – lidando com a recepção da música brasileira popular », *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música popular*, IASPM-AL.
- VIANNA Hermano (1995), *O Mistério do samba*, 2^e édition, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda / Editora UFRJ.

Sources discographiques des exemples sonores proposés :

1. BAIANO E CORO, « Pelo telefone », in *Carnaval – sua história, sua glória*, vol. 17, CD Revivendo RVCD-097.
2. EDUARDO DAS NEVES, « Isto é bo », in FRANCESCHI Humberto M., *A Casa Edison e seu tempo*, livre avec 4 CD, Rio de Janeiro, Sarapui, CD Biscoito Fino BF 602-1, 2002.
3. FRANCISCO ALVES, « Fala meu louro », in *Sinhô*, vol. 3, Fala meu louro, CD Revivendo RVCD-082.

4. MARIO REIS et FRANCISCO ALVES, « Deixa essa mulher chorar », in *Ases do Samba*, CD Revivendo RVCD-168.
5. MARIO REIS, « Filosofia », in *Noel Pela Primeira Vez*, coffret 14 CD, CD n° 07, Funarte/Velas 325912000772, 2000.
6. CARMEN MIRANDA, « Diz que tem », in *The Brazilian recordings*, CD Harlequin HQ CD 33, 1993.
7. MOREIRA DA SILVA, « Acertei no milhar », in *Geraldo Pereira. Sambista maior*, CD Revivendo RVCD-251.
8. DALVA DE OLIVEIRA, « Errei sim », in *Ataulfo Alves. Vida de minha vida*, vol. 1, CD Revivendo RVCD-086.
- 8^{bis}. AURORA MIRANDA, « Risque », in *Ary Barroso 100 anos*, vol. 5, CD Revivendo RVCD-210
- 8^{ter}. DIRCINHA BATISTA, « Samba », in *Ary Barroso 100 anos*, vol. 5, CD Revivendo RVCD-210
9. ZÉ KETI, « Acender as velas », in *MPB Compositores. Zé Ketí*, CD n° 32, CD RGE/Globo 342.9035, 1997.
10. VINICIUS, BADEN POWELL & QUARTETO EM CY, « Tempo de amor », in *Os afro-sambas de Baden e Vinicius*, CD EMARCY/Universal 558 191-2.
11. MARTINHO DA VILA, « Canta, canta, minha gente », in *20 anos de samba*, CD n° 1, CD BMG/RCA 7432147185-2, 1997.
12. CHICO BUARQUE, « Vai passar », in *Chico Buarque*, CD Mercury Universal 73145100032.
13. TERESA CRISTINA, « Com a perna no mundo », in *O mundo é meu lugar – Ao vivo*, CD Deckdisc 22054-2, 2005.
14. ZECA PAGODINHO, « Eta povo pra lutar », in *Uma prova de amor. Edição especial*, CD+DVD, MTV/Universal 60251793461, 2008.



Lien Qr code pour écouter les extraits cités sur un smartphone ; tous titres également accessibles à l'adresse <http://www.seteun.net/spip.php?article234>

Vidéographie

Documentaires et spectacles filmés d'artistes :

Chico Buarque ou o país da delicadeza perdida, de Walter Salles et Nelson Motta, DVD BMG 828765 38929, 1990.

Chico Buarque : Vai passar, série documentaire de Roberto de Oliveira, vol. 3 - Roma, DVD RWR/EMI 336933 9, 2005.

Cartola – MPB Especial 1974, émission TV2 Cultura de 1974, DVD Trama 1336-5, 2006.

Teresa Cristina e Grupo Semente. Ao vivo – O mundo é meu lugar, concert au Teatro Municipal de Niteroi, mai 2005, DVD Deckdisc 33024-5, 2005.

Zé Kéti. Programa Ensaio 1991, émission TV Cultura, 1991, DVD Sarapui Prod./Biscoito Fino BF-719, 2007.

Martinho da Vila. Cariocas – Les musiciens de la ville, émission TF1 de 1987, coll. « Éclats noirs du samba », DVD TF1/Screen vision COD. DVD 2565, 2005.

Carmen Miranda. Bananas Is My Business, de Helena Solberg, 1994, DVD Fox Lorber/Winstar Company FLV5025, 1998.

Carmen Miranda. Embaixatriz do samba, documentaire de Cristina Fonseca, 1992, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.

João Nogueira, émission TV Cultura de 1992, DVD Ensaio/Performance 52007-5, s. d.

Zeca Pagodinho. Super 40 Sucessos, DVD EMI 10205042008, s. d.

Paulinho da Viola. Meu tempo é hoje, documentaire de Izabel Jaguaribe, 2002, DVD Videofilmes VFD015, 2004.

(Isto é) Noel Rosa, documentaire de Rogério Sganzerla, 1990, DVD Abreu Filme, s. ref., s. d.

(Uma noite...) Noel Rosa, spectacle collectif à Rio de Janeiro, filmé par Wagner Vieira, 2008, DVD MPB Brasil/Universal 60251767854, 2008.

Documentaires sur artistes collectifs et sur genre :

Vº Festival da Música Popular Brasileira et Final da Primeira Bienal do Samba, extraits de la TV Record de São Paulo, DVD, s. réf., s. d.

70 anos de Brasil, documentaire de Jurandyr Passos Noronha, 1974, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.

Clipes Carnaval antigo « 2 », extraits de films et télévisés 1956-1960, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.

Clipes nacionais « 1 », *Chanchadas*, extraits de films 1957-1960, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.

- Clipes nacionais « 5 ». Sambas e canções*, extraits de films 1952-1969, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.
- O Mistério do samba*, de Carolina Jabor et Lula Buarque de Hollanda, 2008, DVD Conspiração / Video Filmes VFD215, 2008.
- Ô Samba*, de Jean-Claude Guiter, 1998, DVD Frémeaux & Associés FA 4009, 2005.
- Samba Opus 1, Rio le conservatoire de la samba*, film RFO et les Films du Village, s. ref., s. d.
- Films de fiction :
- Alô, alô, Carnaval*, de Adhemar Gonzaga, 1936, avec Francisco Alves, Mario Reis, Carmen et Aurora Miranda, Lamartine Babo, Almirante..., s. ref.
- Bom mesmo é Carnaval*, de J.-B. Tanko, 1962, DVD Filme Antigo, s. ref., 1999.
- Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle, 1952, DVD Filme Antigo, s. ref., s. d.
- Down Argentine way (Serenata tropical)*, de Irving Cummings, 1940, avec Carmen Miranda, DVD 20th Century Fox, coll. « Classics », OFRS 0171845, 2006.
- The Gang's all here (Entre a loura e a morena)*, de Busby Berkeley, 1943, avec Carmen Miranda, DVD 20th Century Fox, coll. « Classics », OFRS 0182045, 2006.
- Natal da Portela*, de Paulo Cesar Saraceni, 1988, DVD Abreu Filme, s. ref., s. d.
- Noel, Poeta da Vila (vie romancée de Noel Rosa)*, de Ricardo Van Steen, 2006, DVD Imovision IMO73-S, s. d.
- Orfeu negro*, de Marcel Camus, 1959, DVD Grayfilms/Ciné club EDV 1284 - 3700173 211858, s. d.
- Quando Carnaval chegar*, de Carlos Diegues, 1972, avec Nara Leão, Maria Bethânia et Chico Buarque, copie privée.
- Quem roubou o meu samba?*, chanchada filmée de José Carlos Burle, 1959, avec Angela Maria, Marlene, Virginia Lane, Trio Irakitan, Jorge Veiga, Germano Matias, Ankito..., copie privée.
- Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, 1955, avec Zé Ketí, Cláudia Morena et l'Escola de samba de Portela, copie privée.
- Rio Zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos, 1957, avec Grande Otelo et Angela Maria, copie privée.
- Week-end in Havana (Aconteceu em Havana)*, de Walter Lang, 1941, avec Carmen Miranda, DVD 20th Century Fox, « coll. Classics », réf. inconnue, 2006.